

# 『七音略』『韻鏡』の構造と原理（Ⅰ）

小 倉 肇

## 0. はじめに

『七音略』『韻鏡』<sup>(1)</sup>は、現存の〈等韻図〉では成立年代が最も古く、中古音（Ancient Chinese）の研究に大いに活用されてきた。『七音略』『韻鏡』は、同系統の〈等韻図〉で、転図（図表）の構成など基本的な点では一致するが、細部にわたっては相違があり、その関係をどのように捉えるか、研究者の間で必ずしも見解の一致をみない。また、〈等韻図〉それ自体の構造や用いられている術語などに関しても、いまだ十分に理解が行き届いているとは言い難い。

本稿は、『七音略』を中心に、韻の配置、韻の組合せ、転図間の関係、〈重軽〉注記などを基に、慧琳音（『慧琳音義』から推定される唐代の標準音）及び宋代音（『切韻指掌圖』から推定される宋代の標準音）を投影することによって、その依拠した音韻体系（韻母の体系）を推定するとともに、〈等韻図〉としての転図構成と転図構造の原理的な解明を行う<sup>(2)</sup>。

そして、『七音略』（『韻鏡』）は、中古音を規範とする〈韻書〉の206韻の枠組みを守りつつ——韻目の併合を行わずに——〈等韻図〉編纂時の音韻体系を基に、韻の配置・韻の組合せ・〈重軽〉注記によって、韻及び転図の相互関係（対立・併合）を示すという構造を持った〈等韻図〉であること、言い換えれば、規範（206韻）と現実（編纂時の音韻体系）とを巧みに組み合わせ調和させた、二重構造を持った〈等韻図〉であることを明らかにする<sup>(3)</sup>。

この二重構造のために、『七音略』『韻鏡』が中古音をそのまま反映した韻図であるかのような印象を与えているのであるが、『七音略』『韻鏡』の目指したところは、〈等韻図〉編纂時の音韻体系を示すとともに、それに基づいて〈韻書〉の206韻の相互の関係を図示することにあった。その意味において、『七音略』『韻鏡』は「切韻の一の解釈」（河野六郎 1979 [1939]）として、種々の工夫がなされているのである。

## 1. 転次と韻目順

1. 1 『七音略』『韻鏡』の転次（転図の順序）について考えてみたい。『七音略』と『韻鏡』とでは、以下のように31転から41転までの転図の順序、すなわち、韻目の配列を異にする<sup>(4)</sup>。

	『七音略』	『韻鏡』		『七音略』	『韻鏡』
31 転	覃咸鹽添	唐陽	37 転	庚清	侯尤幽
32 転	談銜嚴鹽	唐陽	38 転	耕清青	侵
33 転	凡	庚清	39 転	耕青	覃咸鹽添
34 転	唐陽	庚清	40 転	侯尤幽	談銜嚴鹽
35 転	唐陽	耕清青	41 転	侵	凡
36 転	庚清	耕青			

この順序の異同は、結局のところ「覃咸鹽添」「談銜嚴鹽」「凡」の配列の相違にある。すなわち、『七音略』では31転～33転に配列されているのに対し、『韻鏡』では、39転～41転にそれが配されているのである。この異同の理由としては、『七音略』が陸氏切韻系の韻目順により、『韻鏡』が李舟切韻系の韻目順によったためと考えられている<sup>(5)</sup>。

1. 2 そこで、まず、『七音略』と陸氏切韻系の韻目順を比較してみよう。陸氏切韻系の韻目順及び『七音略』の韻目順は次のようである<sup>(6)</sup>。

## 【陸氏切韻系韻目順】

{東冬鍾} {江} {支脂之微} {魚虞模} {泰齊祭佳皆夬灰哈廢} {真臻文殷} {元} {魂痕} {寒刪山先仙} {蕭宵肴豪} {歌} {麻} {覃談} {陽唐} {庚耕清青} {尤侯幽} {侵} {鹽添} {蒸登} {咸銜嚴凡}

## 【『七音略』韻目順】

{東冬鍾} {江} {支脂之微 (廢)} {魚虞模} {泰齊祭皆佳夬灰哈廢} {真諄臻痕魂欣文} {元寒桓山刪先仙} {蕭宵肴豪 (葉鐸)} {歌戈} {麻} {覃談鹽添咸銜嚴凡} {陽唐} {庚耕清青} {尤侯幽} {侵} {蒸登}

ここで注目されるのは、陸氏切韻系の韻目順では {真臻文殷} {元} {魂痕} {寒刪山先仙} と配列されていたものが、『七音略』では {真諄臻痕魂欣文} {元寒桓山刪先仙} として、言い換えれば、『臻摂』『山摂』としてまとめられている点である。このように、『七音略』は、陸氏切韻系の韻目順を守りつつ、「韻摂」の観点を導入して配列していることは明らかである。従って、『七音略』では、{覃談} の後に {鹽添} {咸銜嚴凡} を配することによって《咸摂》としてまとめたことが考えられる。

1. 3 次に、『韻鏡』の韻目順について見てみよう。『韻鏡』の韻目順は李舟切韻系によったとされているが、『李舟切韻』そのものは現存しない。『李舟切韻』に従ったとされる『説文解字篆韻譜』（五卷本）によれば、その韻目の配列順は、『広韻』（李舟切韻系とされる）のそれと大同小異である。ただし、韻目の名称の異同、儼部（上声儼韻）・醜部（去声醜韻）の配列順の相違、凡韻を嚴部に併入していることなどを保留しても、『説文解字篆韻譜』は、『広韻』の仙韻に対して、それを「開口・合口」によって僊部と宣部に分けていることは留意してよい。切韻残巻 P 2014（刊）も同様の分韻をしているが、現存の『韻鏡』は、『広韻』と同様に仙韻を分けていない。『韻鏡』の韻目、韻目順及び小韻字が李舟切韻系のいずれの〈韻書〉に従ったかは未詳である。ここでは便宜、『広韻』で李舟切韻系を代表させて考察を進めることにする。『広韻』及び『韻鏡』の韻目順

は、次のようである。

【『広韻』韻目順】

{東冬鍾} {江} {支脂之微} {魚虞模} {齊祭泰佳皆夬灰哈廢} {真諄臻  
文欣} {元} {魂痕} {寒桓刪山先仙} {蕭宵肴豪} {歌戈} {麻} {陽唐}  
{庚耕清青} {蒸登} {尤侯幽} {侵} {覃談鹽添咸銜嚴凡}

【『韻鏡』韻目順】

{東冬鍾} {江} {支脂之微(廢)} {魚虞模} {齊祭泰皆佳夬灰} {真  
諄臻痕魂欣文} {元寒桓山刪先仙} {蕭宵肴豪} {歌戈} {麻} {陽唐} {庚  
耕清青} {尤侯幽} {侵} {覃談鹽添咸銜嚴凡} {蒸登}

『韻鏡』の韻目順は、李舟切韻系（『広韻』）で {真諄臻文欣} {元} {魂痕} {寒桓刪山先仙} と配列されていたものを、『臻撰』の {真諄臻痕魂欣文} と『山撰』の {元寒桓山刪先仙} にまとめている。そして、李舟切韻系の順序と大きく異なるのは『曾撰』の {蒸登} の配列である。『曾撰』が末尾に置かれていることについて、平山久雄（1992）は、陸氏切韻系と李舟切韻系の中間の韻目順を持つ〈韻書〉の存在を想定することによって説明している<sup>(7)</sup>。

『七音略』『韻鏡』の転次から推定される韻目順は、陸氏切韻系、李舟切韻系のそれぞれの〈韻書〉の韻目順序に従いつつ、「韻撰」によってまとめられていることは明らかである。

このことは、『七音略』『韻鏡』（または、その「原図」）の著作年代が唐末或いは五代頃にまで遡るとしても、「〈韻撰〉の名称は宋代になってから用いられたものだが、それに当たる概念がすでにあったとして見るとき、『韻鏡』の組織がよく理解される。（中略）16撰の考え方をあてはめるのが都合よい」（平山久雄 1967）と考えればよいであろう<sup>(8)</sup>。

さらに、平山久雄（2003）が論じたように、『七音略』『韻鏡』に「共通の祖図」は「宋代の作品」と考えられるのであれば、そして、以下に述べるように、『七音略』『韻鏡』が宋代音の特徴を種々反映しているとすれば、『七音略』『韻鏡』の韻目順が「韻撰（16撰）」によってまとめられた

ことに全く問題はないと考えられる。

## 2. 転図構成と韻撰

**2.1** 転図構成と韻撰（16 撰）の観点から韻（韻目）の配置とその相互関係について、さらに考えてみよう。転図と 16 撰との関係は、『七音略』では、一転図内に複数の韻を有する場合、9 転・10 転、25 転を除いて、異なった撰の韻を含むことはない。これは、206 韻の〈韻書〉の韻目順序に従い、韻撰によって韻をまとめていると考えられるので、当然の帰結であると言えるのであるが、しかし、その例外が見られることはやはり注目しなければならない。果たして、それがどのような意味での例外となっているのか、具体的に検討してみることにする。

**2.2** まず、25 転について考える。25 転は、『效撰』[豪皓号]「肴巧效」「宵小笑」「蕭篠嘯」の諸韻が配されているのであるが、空欄となるはずの入声欄に《宕撰》の鐸韻・葉韻が収められている。この鐸韻・葉韻は、本来の 34 転・35 転の《宕撰》唐韻・陽韻の入声欄にも配されているので、重複した形となっている（図 1、図 2 参照）。

図 1 『七音略』25 転

	平声	上声	去声	入声
一等	豪	皓	号	鐸
二等	肴	巧	效	
三等	宵	小	笑	葉
四等	蕭	篠	嘯	

図 2 『七音略』34 転・35 転

	平声	上声	去声	入声
一等	唐	蕩	宕	鐸
二等				
三等	陽	養	漾	葉
四等				

このことについて、頼惟勤（1989 [1958]）は、「[葉鐸]の開口が「陽唐」（内転）に配せられるとともに「蕭宵肴豪」（外転）にも配せられるのは、前者は韻尾 k の読音を表わし、後者は韻尾 u の読音を表わすもので

あろう」と解釈している<sup>(9)</sup>。従うべき見解と考える。

中古音（慧琳音も同じ）で、この関係を示すと、34 転の鐸韻 -ak, 藥韻 -iak が 25 転の豪韻 -au, 宵韻 -iau に対応する入声欄に配され、鐸韻 -au, 藥韻 -iau の字音を示しているということである<sup>(10)</sup>。34 転の藥韻が -iak なので、25 転の -u 韻尾の藥韻 -iau が実際に [ɪau] のような実現をしていたとしても、中古音・慧琳音・宋代音では、-iau という結合（韻母）は存在しないので、宵韻 -iau の異音と見なされることになる。

ただし、宋代音<sup>(11)</sup>（宋代標準音）では、宵韻 -iau, 藥韻 -iak となっているので、藥韻が -iau の字音（読音）を示しても不自然ではない。むしろ、宋代音によった方が『七音略』25 転の「鐸韻・藥韻」の配置は理解しやすい。因みに、宋代音を反映する『切韻指掌図』も、第 1 図「豪韻・宵蕭韻」の入声欄に「鐸韻・藥韻」を配している。『切韻指掌図』では、〈陽声〉に〈入声〉を配するだけでなく、〈陰声〉にも〈入声〉を配しているので、三根谷徹（1993 [1978]）が指摘するように「入声消滅の歴史につながる」と考えられ、その先駆けをなすのが『七音略』25 転の「鐸韻・藥韻」の配置と見てよいであろう。従って、25 転において、豪韻と鐸韻、宵韻と藥韻は、〈等韻図〉の構成上からそれぞれ併合され、[豪鐸] -au, [宵藥] -iau となっていることが示されていると考えられる。

	中古音		慧琳音		宋代音
唐韻／鐸韻	-aŋ/-ak	＝	-aŋ/-ak	＝	-aŋ/-ak
陽韻／藥韻	-iaŋ -iak	＝	-iaŋ/-iak	→	-iaŋ/-iak
豪韻	-au	＝	-au	＝	-au（鐸韻）
肴韻	-au	＝	-au	＝	-au
宵韻	-iau	}	-iau	＝	-iau（藥韻）
蕭韻	-eu				

**2.3** ここで、27 転歌韻・28 転戈韻と 29 転・30 転麻韻について簡単に触れておきたい。歌・戈韻と麻韻は、三根谷徹（1993 [1953]）が指摘する

ように、ほぼ相補分布をなしている。もし、転図を最小限に抑えるというような構成上の意図があったとすれば、当然併合されてよいところである。しかし、『七音略』『韻鏡』で、両韻を別転図としているのは、『果摂』歌・戈韻と《仮摂》麻韻とで韻摂を異にするためと考えられる<sup>(12)</sup>。すなわち、河野六郎（1979 [1968]）が「16 摂の体系では果摂と仮摂とがはっきり分けられて二つの摂を形造っている。これは平声の韻で言えば、果摂の歌戈韻と仮摂の麻韻が可成り懸け離れて了った時代に成立した為で、中古音の体系では当然一つの摂の中に包含せらるべきである」と述べているように、『七音略』『韻鏡』は「中古音の体系」ではなく、それより変化した「16 摂の体系」に従っていると考えられるからである。もちろん、慧琳音・宋代音ともに歌・戈韻（-ɑ/-ua）と麻韻（-a/-ua）は併合（合流）していない。従って、歌・戈韻と麻韻の転図構成も、一転図内に異なった摂の韻を含むことはない、という原則に従っているのである。なお、歌・戈韻（内転）、麻韻（外転）のように内外転を異にするが、この問題は本稿では保留しておきたい。

2. 4 次に、9 転・10 転の例外を見てみよう。廢韻は《蟹摂》に属するのであるが、『止摂』微韻の入声欄に収められている（図3）。『韻鏡』では「去声寄此」という注記があるが、『七音略』にはない。そして、廢韻は、本来の《蟹摂》15 転・16 転にも配されてはいるが、去声三等欄ではなく入声三等欄に収められている（図4）。なお、『韻鏡』では、廢韻は15 転・16 転の《蟹摂》には配されていない。これについては後に述べる。

図3 『七音略』9 転・10 転

	平声	上声	去声	入声
一等				
二等				
三等	微	尾	未	廢
四等				

図4 『七音略』15 転・16 転

	平声	上声	去声	入声
一等			泰	
二等	佳	蟹	卦	
三等			○	廢
四等			祭	

ここで問題となるのは、去声三等の廢韻が、なぜ 15 転・16 転の入声三等欄に収められているのか、ということである。廢韻は去声のみの三等專屬韻（いわゆる純三等韻）である。『七音略』『韻鏡』も）では、図 5 のように 13 転・14 転は去声三等欄に祭韻が配されていて、そこに収めることはできない。一方、15 転・16 転は去声四等欄に祭韻が配され、三等は空欄となっている（図 4 も参照）。

図 5

		13・14 転	15・16 転
去声	三等	祭	○
	四等	霽	祭

図 6

13・14 転	15・16 転
祭	○
祭	霽

従って、15 転・16 転の去声三等欄には廢韻を収めることが可能であったはずである。また、図 6 のように 13 転・14 転に祭韻三等・四等を配し、15 転・16 転四等に霽韻を配したとしても、廢韻は 15 転・16 転の去声三等欄に配置することが可能であった。とすれば、『七音略』の作者が 15 転・16 転の去声三等欄に廢韻を収めず、入声三等欄に配置したのは、「転図を一定の大きさに押さえるための止むをえぬ措置<sup>(13)</sup>」或いは「スペース不足<sup>(14)</sup>」ではなく、むしろ積極的な意図の現れであり、廢韻をいわば卓立する必要があったからであると解される。以下に述べるように、開口と合口とで廢韻の韻母が分かれていること——言い換えれば、廢韻が分裂していること——を示すために、そして、9 転・10 転の入声三等廢韻との平行関係を保つために、敢えて、意図的に 15 転・16 転の入声三等欄に廢韻を置いたのであろう。9 転・10 転について言えば、〈韻書〉の韻目では未韻と廢韻は異なった韻であり、韻摂も異にするので、それを〈等韻図〉の上で区別して示し——廢韻は入声欄に置かれているので卓立されている——、韻（韻母）としては未韻（微韻去声三等）と廢韻（去声三等）は併合され、[未廢] 韻となっているということを明示するための措置と考えられる。



なお、〈等韻図〉と〈韻書〉はペアとして利用されるわけであるから、去声の廢韻を入声欄に置いても、〈韻書〉を見れば去声韻であることは自明のことなので、『韻鏡』のように「去声寄此」という注記が『七音略』になくても問題はなかったはずである<sup>(15)</sup>。

ところで、9 転の廢韻（開口）には「刈」小韻（ただし、現存の『七音略』では、誤って入声一等欄に置かれている）があるが、15 転の廢韻（開口）には小韻字が収められていない。そして、10 転の廢韻（合口）には小韻字が収められておらず、16 転の廢韻（合口）には「廢肺穢」など小韻字が収められているので、次のような相補分布をなしている。

	小韻字		小韻字
9 転廢韻（開口）	○	15 転廢韻（開口）	×
10 転廢韻（合口）	×	16 転廢韻（合口）	○

『七音略』では、廢韻は、開口・合口で韻（韻母）が分かれ、開口の廢韻だけが未韻（微韻去声）と併合（合流）していることが示されている。『七音略』で、15 転の廢韻（開口）、10 転の廢韻（合口）は、形式的に廢韻の韻名を配置しているように見えるが、そこに小韻字が収められていないことが逆に廢韻が開口・合口で韻（韻母）が分かれていること、すなわち、廢韻が分裂していることを明示することになっている。

中古音の廢韻は、次のように、慧琳音では祭韻乙（三等）と合流している。

		中古音		慧琳音
[開口] 三等	廢韻	-ici	}	-iai（重紐乙）
	祭韻乙	-iai		
[合口] 三等	廢韻	-iuci	}	-iuai（重紐乙）
	祭韻乙	-iuai		

しかし、『七音略』の廢韻の扱いは、慧琳音とは異なっている。『七音略』の依拠した音韻体系において、廢韻は、慧琳音のように開口・合口ともに祭韻三等と合流したのではなく、開口の廢韻は《止摂》未韻（微韻去

声)と、合口の廢韻は祭韻三等と併合(合流)したと考えられ、慧琳音(唐代標準音)とは異なった音韻変化をしたことが推定されるのである<sup>(16)</sup>。

		中古音		『七音略』
[開口] 三等	未韻	-iAi	}	-iei
	廢韻	-ici		
[合口] 三等	廢韻	-iuci	}	-iuai (重紐乙)
	祭韻乙	-iuai		

一方、『韻鏡』では、廢韻は開口・合口ともに《止摂》微韻の入声欄に収められ、「去声寄此」という注記がされている。『韻鏡』に従えば、廢韻は未韻と開口・合口ともに併合(合流)していることになる。すなわち、15 転・16 転の去声三等欄に廢韻を収めることができるにもかかわらず、9 転・10 転に「去声寄此」という形で入声欄に配置されているのは、未韻との併合を示すためであって、転図構成上の止むをえぬ措置ではないということである。

『韻鏡』の依拠した音韻体系もまた慧琳音とは異なっている。『韻鏡』の廢韻の配置からすれば、『韻鏡』編纂時の音韻体系は、慧琳音(唐代標準音)よりもさらに変化した、宋代音(宋代標準音)の状態——開口[支之脂微齊祭廢] -iei, 合口[支脂微齊祭廢] -iuai の状態——にあったと考えることができる(下記の変遷表を参照)。

平山久雄(2003)は、「蟹摂三・四等の止摂三・四等への合流変化」について、「合流を確かに示す資料は宋代以前には見あたらないようである」との見解を示した上で、『韻鏡』『七音略』に共通の祖図と見られる〈等韻図〉は「宋代に入ってから作品と考えるのが穏当であろう」と述べているが、従うべき見解と考える。

中古音から慧琳音、宋代音への変遷と対比させて、中古音から『七音略』『韻鏡』への変遷を示すと、以下のようになる。

		中古音	慧琳音	宋代音
[開口]	支韻	-ie	-iei	-iei
	脂韻	-iei		
	之韻	-iei		
	未韻	-iAi		
	廢韻	-ici	-iai	
	祭韻	-iai		
	齊韻	-ei		
[合口]	支韻	-iue	-iuəi	-iuəi
	脂韻	-iuei		
	之韻	-iuəi		
	未韻	-iuAi		
	廢韻	-iuci	-iuai	
	祭韻	-iuai		
	齊韻	-uei		

		中古音	『七音略』	『韻鏡』
[開口]	支韻	-ie	-iei	-iei
	脂韻	-iei		
	之韻	-iɐi		
	未韻	-iΛi		
	廢韻	-ici	-iai	
	祭韻	-iai		
	齊韻	-ei		
[合口]	支韻	-iue	-iuɐi	-iuɐi
	脂韻	-iuei		
	之韻	-iuɐi		
	未韻	-iuΛi		
	廢韻	-iuɕi	-iuai	
	祭韻	-iuai		
	齊韻	-uei		

ところで、平山久雄（2003）は、『韻鏡』『七音略』の廢韻の配置について、継承関係にあたる3種の等韻図（P・Q・R）を想定し、次のような見解を示している（詳細は論文に譲る。図は本稿に合わせた）。15 転・16 転の去声三等欄に廢韻の配された等韻図 P（図 7）を想定し、等韻図 Q の作者は、等韻図 P の平声・上声三等欄の空白を利用して止摂の微韻（微・尾・未）を移して転図 2 枚の節約を図り、その際邪魔になる去声三等廢韻は入声欄を借りて移した（図 8）。さらに、等韻図 R の作者は等韻図 Q の微韻の扱いを不適当と考え、微韻の 2 転図を 9 転・10 転として復活させた。その際、誤って入声欄の廢韻までも一緒に取出して、復活させた 9 転・10 転に収めた。『韻鏡』はこの等韻図 R の状態を継承している。『七音韻鑑』（『七音略』の基礎となる等韻図）の作者は、等韻図 R の誤りに気付いて修正を図ったが、修正作業は何故か途中で停止され、10 転の韻名欄の「廢」は消されず、「刈」字のみの廢韻開口は 9 転に留められた。

図 7 等韻図 P（15 転・16 転）

	平声	上声	去声	入声
一等			泰	
二等	佳	蟹	卦	
三等			廢	
四等			祭	

図 8 等韻図 Q（15 転・16 転）

	平声	上声	去声	入声
一等			泰	
二等	佳	蟹	卦	
三等	微	尾	未	廢
四等				

この平山説は大変魅力的である。平山久雄（2003）が指摘するように「蟹摂三・四等韻母の止摂三・四等韻母への同音化」がなければ、このような『韻鏡』『七音略』の廢韻の配置は考えられないし、『韻鏡』『七音略』に至る〈等韻図〉の歴史において、種々の〈等韻図〉が存在したであろうことは疑いのないところなので、P、Q に該当するような〈等韻図〉のあったことも、否定することはできないからである。

しかしながら、本稿の筆者は、廢韻（上述の鐸韻・藥韻も）の配置の問題——或いは、歌韻・戈韻や幽韻の問題——だけではなく、以下に述べる

ように、『七音略』『韻鏡』という〈等韻図〉の転図構成と構造原理の観点から、全ての韻（206 韻）の配置や韻の組合せ、〈重軽〉注記の問題を扱おうとしているので、直ちにこの平山説に従うことはやはり躊躇される。

いずれにしても、本稿は、平山久雄（2003）とは問題の設定の仕方において、大きく異なっているということをここで確認しておきたい。

**2.5** 以上、これまでの検討を通して、『七音略』（『韻鏡』も）において、

◎一転図内に異なった摂の韻を含まない。

という「転図構成」に関する「原則」が認められ、この原則に反する例外については、しかるべき理由のあることが明らかとなった。従って、『七音略』『韻鏡』の転図構成としては、

#### 【同摂韻構成の原理】

◎一転図は同摂の韻をもって構成する。

という“同摂韻構成の原理”があったと考えられる。結局、韻摂（16 摂）が異なれば、そして、韻の併合（合流）がなければ、韻の組合せが可能であつても、それを組み合わせることはないということである（2.3 の歌韻・麻韻を参照）。なお、この“同摂韻構成の原理”は、『七音略』『韻鏡』という〈等韻図〉において、韻を組み合わせる転図を構成する際の「基本的な原理」の一つと見なされる。

### 3. 転図構成と重紐

**3.1** 『七音略』では、『蟹摂』の 15 転・16 転の廢韻と同様に、13 転・14 転の入声欄に去声二等の夬韻が配されている（図 9）。『韻鏡』は「去声寄此」という注記がある。夬韻（去声二等）の場合には、廢韻とは相違して、去声二等欄に「怪韻」が配されていて、そこに収めることができないので、「転図を一定の大きさに抑えるための止むをえぬ措置」——夬韻だけの転図を作らない——と考えることもできるのであるが、やはり上述の鐸

韻・葉韻，廢韻と同じように韻の併合（合流）を示すものと解すべきであろう。夬韻は怪韻（皆韻去声）との併合を示すために，積極的に入声欄に置かれていると考えられるのである。

従って、『七音略』『韻鏡』は，

◎韻の配置・韻の組合せによって，韻（韻母）の対立と併合（合流）を示す。

という「構造」を持っていると想定されるのであるが，このことを考えるために，もう一度，『七音略』の《蟹摂》諸韻の配置を見てみよう。

図 9 『七音略』13 転・14 転

	平声	上声	去声	入声
一等	哈／灰	海／賄	代／隊	
二等	皆	駭	怪	夬
三等			祭	
四等	齊	薺	霽	

図 10 『七音略』15 転・16 転

	平声	上声	去声	入声
一等			泰	
二等	佳	蟹	卦	
三等			○	廢
四等			祭	

廢韻は入声三等欄に配置されているが，実質的には去声三等欄にあるのと同じであるから，三等と四等の組合せは，13 転・14 転が祭韻と霽韻（図 9），15 転・16 転が廢韻と祭韻（図 10）になっている。

ここで，以下のように，なぜ 13 転・14 転に祭韻の三等・四等を配し，15 転・16 転に霽韻（齊韻去声）を配さなかったのか，という問題について検討してみよう。

		13・14 転	15・16 転
去声	三等	祭	○
	四等	祭	霽

『七音略』『韻鏡』が中古音を反映した〈等韻図〉であれば，本来の重紐のペアである祭韻三等・四等をそのまま 13 転・14 転に配置した方が〈等韻図〉の構成としては体系的であることは言うまでもない<sup>(17)</sup>。しかしな

がら、このような措置を取らずに、三四等兩属韻の祭韻三等と四等專屬韻の霽韻四等をペアとして組み合わせているのは、『七音略』『韻鏡』の依拠した音韻体系において、これらの兩韻がいわゆる「重紐」の関係にあったことを示しているためと考えざるを得ない<sup>(18)</sup>。

四等專屬韻の齊韻（霽韻）は、以下に示すように、中古音では直音韻母であったが、慧琳音に至るまでに拗音化を起こしている。すなわち、 $-ei > -(i)iai$  のような唐代に起こった音韻変化（韻母の変化）によって、霽韻は三四等兩属韻の祭韻四等（祭韻甲）と合流し、「廢韻・祭韻三等（祭韻乙）」と「祭韻四等（祭韻甲）・霽韻」は、新たな韻の対立（重紐甲乙の対立）を構成することになったのである<sup>(19)</sup>。

		中古音		慧琳音
三等	廢韻	$-ici$	}	$-iai$ （重紐乙）
	祭韻乙	$-iai$		
四等	祭韻甲	$-(i)iai$	}	$-(i)iai$ （重紐甲）
	霽韻	$-ei$		

従って、『七音略』が慧琳音のような合流状態——ただし、上述のように、『七音略』では開口の廢韻（ $-ici$ ）は未韻（ $-i\dot{a}i$ ）と合流して[未廢]  $-i\dot{e}i$  となっているという相違はあるが——を反映しているとすれば、13 転・14 転において、祭韻乙（三四等兩属韻の三等）のペアとして霽韻（四等專屬韻）を配し、祭韻乙（三等）：霽韻（四等）という重紐甲乙の対立（新たな重紐のペア）を示そうとしたことは容易に理解されよう。

三四等兩属韻の祭韻の三等と四等を別の転図に分け、祭韻三等：霽韻（四等專屬韻）、廢韻（三等專屬韻）：祭韻四等のような組合せで、三等・四等の対立を示すことにより、これらの韻の関係、すなわち、廢韻と祭韻三等、祭韻四等と霽韻のそれぞれの併合（合流）を明示していると解されるのである。もし、祭韻三等：祭韻四等と廢韻三等：霽韻四等のような組合せをすれば、13 転と 15 転、14 転と 16 転の二転図の関係が断ち切られてしまう——言い換えれば、祭韻三等と廢韻三等、祭韻四等と霽韻四等の

併合（合流）が示されなくなってしまう——ことになるからである。そこで、「新たな重紐のペア」を組み合わせることによって、それぞれの韻の併合（合流）を示すと同時に、転図としての併合をも示していると考えられるのである。

このことは、〈等韻図〉編纂時の音韻体系によりつつ、有坂秀世（1959 [1940]）の術語を便宜援用すれば、いわば示差的機能、示同的機能の観点から韻相互の関係を明示したと言ってもよいであろう。なお、ここで示差的というのは、上の例で言えば、祭韻三等と霽韻、廢韻と祭韻四等の対立、示同的というのは、廢韻と祭韻三等、祭韻四等と霽韻の併合（同一韻扱い・韻の併合）を意味する。

従って、『七音略』の13転～16転の諸韻は、次のような対立と併合が示されていることになる。

中古音 『七音略』						中古音 『七音略』					
一等	13 転	哈韻	-ʌi	}	-ci	14 転	灰韻	-uʌi	}	-uci	
	15 転	泰韻	-ci			16 転	泰韻	-uci			
二等	13 転	皆韻	-ɐi	}	-ai	14 転	皆韻	-uɐi	}	-uai	
		夬韻	-ai				夬韻	-uai			
	15 転	佳韻	-ɐ			16 転	佳韻	-uɐ			
三等	13 転	祭韻乙	-iai	= -iai(重紐乙)		14 転	祭韻乙	-iuai	}	-iuai (重紐乙)	
	15 転	廢韻	(-iai)→(-iei[未廢])			16 転	廢韻	-iuci			
四等	13 転	齊韻	-ei	}	-(j)iai(重紐甲)	14 転	齊韻	-uei	}	-(j)iuai (重紐甲)	
	15 転	祭韻甲	-(j)iai			16 転	祭韻甲	-(j)iuai			

以上によって、『七音略』『韻鏡』は、

◎韻目の併合を行わずに、韻の配置・韻の組合せによって、韻（韻母）の対立と併合（合流）を示すとともに、転図としての対立と併合をも示す。

という「仕組み」すなわち「構造」のあることが知られる。

上述の例で言えば、韻の配置は「廢韻、夬韻」、韻の組合せは「三四等



兩屬韻の三等と四等專屬韻」,「三等專屬韻と三四等兩屬韻の四等」などがその例である。なお,この「三四等兩屬韻の三等と四等專屬韻」,「三等專屬韻と三四等兩屬韻の四等」は,206 韻の体系(中古音の体系)から見れば,「新たな重紐のペア」の組合せということになる。

従って,「新たな重紐」に関する「韻の組合せ」については,どのような韻の組合せが実際に存在しているのか,また,その韻の組合せには,どのような特徴が見られるのかなど,具体的に吟味してみなければならないであろう。以下では,他の転図における「重紐」の韻の扱い方を中心に,韻の配置・韻の組合せについて検討を加えることにする。

**3. 2** まず,21 転の三等元韻:四等仙韻,23 転の三等仙韻:四等先韻について考えてみる(便宜,開口転のみを扱う)。

図 11

	21 転	23 転
一等	○	寒
二等	山	刪
三等	元	仙
四等	仙	先

図 12

	21 転	23 転
一等	○	寒
二等	山	刪
三等	仙	元
四等	仙	先

三四等兩屬韻の仙韻が21 転四等と23 転三等のように兩転図に分かれて配置されている(図 11)。23 転の仙韻を中心において見れば,仙韻と先韻の歯頭音が四等欄で衝突するので,21 転の四等欄に仙韻を配することによって(仙韻の三等・四等を別転図に分けることによって),〈等韻図〉として,「巧みに工夫されている<sup>(20)</sup>」ということになる。しかしながら,図 12 のように,21 転(または23 転)の三等・四等に仙韻を配し,23 転(または21 転)の三等に元韻,四等に先韻を配した方が,そのような工夫をする必要はなく,むしろ仙韻における重紐の対立は一目瞭然であり,中

古音の体系を反映する〈等韻図〉であれば、より優れていることは言うまでもない。

『七音略』『韻鏡』が、図 12 のような転図構成を取らずに、図 11 のように、21 転三等元韻：四等仙韻，23 転三等仙韻：四等先韻の組合せで韻を配置しているのは、齒頭音四等の衝突の問題とは考えにくい。〈等韻図〉の編纂時には、下記の慧琳音・宋代音のように、元韻三等（三等專屬韻）と仙韻乙（三四等兩屬韻の三等）の合流，仙韻甲（三四等兩屬韻の四等）と先韻四等（四等專屬韻）の合流が起っていたために、このような措置が取られたと考えられるからである。仙韻と先韻の齒頭音四等も、当然のことながら合流している。

		中古音		慧琳音・宋代音
三等	元韻	-ian	}	-ian（重紐乙）
	仙韻乙	-ian		
四等	仙韻甲	-(j)ian	}	-(j)ian（重紐甲）
	先韻	-en		

従って、21 転三等元韻：四等仙韻，23 転三等仙韻：四等先韻のような配置が取られたのは、慧琳音・宋代音で示されるような音韻体系に基づき、陸氏切韻系（李舟切韻系も同じ）の韻目順——{元・先仙}——によりながら、三等（元韻・仙韻乙）：四等（仙韻甲・先韻）という関係（重紐の対立）を積極的に示そうとしたためと解される<sup>(21)</sup>。言い換えれば、仙韻の三等，四等を別の転図に分け、「新たな重紐のペア」を組み合わせることによって、元韻と仙韻三等，仙韻四等と先韻の併合（合流）が示されているということである。

21 転三等仙韻：四等仙韻，23 転三等元韻：四等先韻のような配置（図 12）にしなかったのは、藤堂明保（1957 [1980]）が述べているように「先韻を仙 3 の下に」置いているのは「『韻鏡』の作者が、仙 4・先 4 が実際には同音」であることを「明白に図示しようとした現われである」と考えられるのであり<sup>(22)</sup>，それと同時に、転図としての併合も示そうとした

ためであると解される。

23 転では、刪韻と仙韻の正歯音が二等欄で衝突しているが、これも〈等韻図〉の編纂時には、仙韻正歯音二等と刪韻が合流していた（両者を同一韻扱いした）ために同転図に収められたと考えられる。すなわち、23 転平声の正歯音二等欄には、刪韻「刪」と仙韻「潺」が配されているが、仙韻「潺」は、拗音韻母の *-ian*（仙韻）ではなく、直音韻母の *-an*（刪韻）を取って、仙韻正歯音二等と刪韻とが併合（合流）していたということである。

祭韻正歯音二等と怪韻（皆韻去声）・夬韻、鹽韻正歯音二等と咸韻などの場合も同様である。小韻の衝突が起こることが少ないために、そのような配置が許容されている<sup>(23)</sup>という解釈は取らない。従って、『七音略』『韻鏡』において、三等韻（三四等韻）と結合する歯上音（正歯音二等）が二等欄に配されているのは、転図を一定の大きさに抑えるための止むをえぬ措置（或いは声母を表すための止むをえぬ措置）ではなく、それらの韻（韻母）がすでに直音韻母（二等韻）の性格も備えていたためと解釈するのが妥当であると考ええる<sup>(24)</sup>。

上述のように、23 転の仙韻正歯音二等と刪韻は合流していたと見なされるのであるが、実は、二等韻の 21 転山韻と 23 転刪韻も、慧琳音・宋代音のように併合（合流）していたと考えられる。

		中古音		慧琳音・宋代音
二等	山韻	-en	}	-an
	刪韻	-an		

これは、二等重韻の合流と言われる唐代に起こった音韻変化（韻母の変化）である。この山韻と刪韻の併合（合流）は、21 転三等元韻：四等仙韻，23 転三等仙韻：四等先韻という韻の配置・韻の組合せによって示されていることになるので、結局、21 転と 23 転（22 転と 24 転）は、転図構成の上から「転図としての併合」——いわば一転図扱い——が明示されていることになる。

以上の検討の結果から、『七音略』の21転～24転の諸韻は、次のような対立と併合が示されていることになる。

	[開口]	中古音	『七音略』	[合口]	中古音	『七音略』
一等	21 転 ○			22 転 ○		
	23 転 寒韻	-ɑn	=	-ɑn	24 転 桓韻	-uɑn = -uɑn
二等	21 転 山韻	-ɐn	}	-an	22 転 山韻	-uɐn } -uan
	23 転 刪韻	-an		24 転 刪韻	-uan	
三等	21 転 元韻	-iɑn	}	-ian	22 転 元韻	-iuɑn } -iuan
	23 転 仙韻乙	-ian		(重紐乙)	24 転 仙韻乙	-iuan (重紐乙)
四等	21 転 仙韻甲	-(j)ian	}	-(j)ian	22 転 仙韻甲	-(j)iuan } -(j)iuan
	23 転 先韻	-ɛn		(重紐甲)	24 転 先韻	-uen (重紐甲)

3. 3 次に、36<33> 転三等庚韻：四等清韻，38<35> 転三等清韻：四等青韻について検討する（便宜，開口転のみを扱う）<sup>(25)</sup>。

	36 転	38 転
一等	○	○
二等	庚	耕
三等	庚	清
四等	清	青

中古音の体系から見れば，清韻の三等・四等を同一転図に収めた方が体系的である。ただし，清韻の三等・四等は重紐の対立を持たない。中古音の体系では，平山久雄（1967）のように，庚韻三等と清韻四等が重紐の対立をなすと解釈する（庚韻と清韻は声母の分布において相補的な関係にあるので，同一韻母を持っていたと解釈する）立場もあり<sup>(26)</sup>，清韻の三等・四等を同一転図に収めた方が優れているとは簡単には言えないので——清韻の三等・四等は重紐の対立を持たないので——，問題は残る。しかしながら，清韻の三等・四等を同一転図に収めていないのは，そして，清韻

（三四等両属韻の三等）と青韻（四等專屬韻）を組み合わせているのは、やはり三等（庚韻・清韻乙）：四等（清韻甲・青韻）の新たな重紐の対立を明示し、36 転と 38 転（37 転と 39 転）の併合を示す目的があったと考えてよいであろう。

従って、〈等韻図〉の編纂時には、慧琳音・宋代音と同様に、二等重韻の庚韻・耕韻を含む下記のような韻の併合（合流）が起きていたと考えられる。

	[開口]	中古音	慧琳音/宋代音	[合口]	中古音	慧琳音/宋代音
一等	36 転	○		37 転	○	
	38 転	○		39 転	○	
二等	36 転	庚韻	-aŋ	37 転	庚韻	-uaŋ
	38 転	耕韻	-eŋ	39 転	耕韻	-ueŋ
			} -aŋ/-eŋ			} -uaŋ/-ueŋ
三等	36 転	庚韻	-iaŋ	37 転	庚韻	-iuəŋ
	38 転	清韻乙	-ieŋ	39 転	清韻乙	-iueŋ
			} (重紐乙)			} (重紐乙)
四等	36 転	清韻甲	-(j)ieŋ	37 転	清韻甲	-(j)iuəŋ
	38 転	青韻	-eŋ	39 転	青韻	-ueŋ
			} (重紐甲)			} (重紐甲)

因みに、3. 2 の 21 転では、三四等両属韻の仙韻四等と三等專屬韻の元韻がペアをなし、また、3. 1 の 16 転でも、三四等両属韻の祭韻四等と三等專屬韻の廢韻がペアをなしている——すなわち、三四等両属韻の四等と三等專屬韻がペアをなしている——が、36 転では、三四等両属韻の清韻四等は同じく三四等両属韻の庚韻三等とペアをなしていて、韻の組合せ方に相違が見られることは注目されるところである。なお、三四等両属韻の三等の方はいずれも四等專屬韻と組み合わせられている。このような重紐を構成する韻の組合せについて、以下で、さらに検討を加える。

**3. 4** 31〈39〉転三等鹽韻：四等添韻，32〈40〉転三等嚴韻：四等鹽韻について検討する。

	31 転	32 転
一等	覃	談
二等	咸	銜
三等	鹽	嚴
四等	添	鹽

このような配置が取られているのは、下記の慧琳音・宋代音で示されるように、鹽韻乙（三四等兩属韻の三等）と嚴韻（三等専属韻）、鹽韻甲（三四等兩属韻の四等）と添韻（四等専属韻）の合流があり、三等（鹽韻乙・嚴韻）：四等（鹽韻甲・添韻）という関係——新たな重紐の対立——を明示するためであると解される。また、それと同時に、慧琳音・宋代音で示されるように、一等韻の覃韻と談韻、二等韻の咸韻と銜韻の合流があり、覃韻と談韻、咸韻と銜韻の併合をも示していると考えられる。これらは、一等重韻、二等重韻の合流と言われる唐代に起こった音韻変化（韻母の変化）である。このような諸韻の併合（合流）は、31 転鹽韻：添韻、32 転嚴韻：鹽韻という韻の配置・韻の組合せ——三四等兩属韻の鹽韻の三等と四等を二つの転図に分けて配置し、四等専属韻の添韻及び三等専属韻の嚴韻と組み合わせること——によって、兩転図の併合（同一転図扱い）という形で示されていることになる。

因みに、頼惟勤（1989 [1958]）は、中古においては「韻尾 *n* の韻母と、韻尾 *m* の韻母」が平行関係をなしていたが、「韻図においてはこの *-n*、*-m* の平行関係は失われている」ことから「当時すでに「覃談」「刪山」「咸銜」の合併が起って」いたとの見解を示している。転図構成の観点から一等重韻、二等重韻の併合を指摘しているのは、鋭い洞察に基づいた優れた見解であると考ええる。

			中古音	慧琳音・宋代音
一等	31 転	覃韻	-Am	-am
	32 転	談韻	-am	
二等	31 転	咸韻	-em	-am
	32 転	銜韻	-am	
三等	31 転	鹽韻乙	-iam	-iam（重紐乙）
	32 転	嚴韻	-iam	
四等	31 転	添韻	-em	-(j)iam（重紐甲）
	32 転	鹽韻甲	-(j)iam	

なお、上述（3. 2）の 21 転三等元韻：四等仙韻，23 転三等仙韻：四等先韻，或いは，3. 3 の 36 転三等庚韻：四等清韻，38 転三等清韻：四等青韻，という韻の組合せ——すなわち，三等專屬韻と三四等兩屬韻四等の組合せが転図として前に位置し，三四等兩屬韻三等と四等專屬韻の組合せが転図として後に位置する——に平行する形で，31 転・32 転を見るならば，31 転三等嚴韻：四等鹽韻，32 転三等鹽韻：四等添韻という韻の組合せの配列になるところであるが，そのような配列を取っていない。これは，{覃談・鹽添・咸銜嚴} という〈韻書〉の韻目順を守ったためであると解される。

3. 5 25 転三等宵韻：四等蕭韻，26 転三等○：四等宵韻について検討してみよう。

図 13

	25 転	26 転
一等	豪	○
二等	肴	○
三等	宵	○
四等	蕭	宵

図 14

	25 転	26 転
一等	豪	○
二等	肴	○
三等	宵	○
四等	宵	蕭

図13の26転は、三四等両属韻の宵韻四等のみの転図であり、むしろ四等專屬韻の蕭韻にふさわしい転図と考えられる。図14のように、25転に宵韻の三等・四等を置き、26転に蕭韻を配置した方が、中古音の重紐の対立をそのまま示すことになり、中古音を反映する〈等韻図〉としては体系的である。しかしながら、『七音略』『韻鏡』で、そのような転図構成（図14）を取らなかったのは、すなわち、宵韻の三等・四等を25転と26転に分けたのは、〈等韻図〉の編纂時には、下記の慧琳音・宋代音のように三四等両属韻の宵韻四等と四等專屬韻の蕭韻が合流<sup>(27)</sup>し、三等（宵韻乙）：四等（宵韻甲・蕭韻）という新たな重紐の対立をなしていたためと考えられる。従って、図13のような配置、すなわち、三四等両属韻の宵韻三等と四等を二つの転図に分けて配置し、宵韻三等と四等專屬韻の蕭韻を組み合わせたのは、宵韻と蕭韻の併合（合流）を明確に示すための措置と解されるのである。従って、四等專屬韻の蕭韻のみの転図を作らなかったのは、このような理由があったと考えることができる。

なお、転図構成の観点から見ると、26転が三四等両属韻の宵韻四等のみで構成されているのは、他の転図には見られない特異なこととして注目されるところである。

		中古音		慧琳音・宋代音
三等	宵韻乙	-iau	＝	-iau（重紐乙）
四等	宵韻甲	-(j)iau	}	-(j)iau（重紐甲）
	蕭韻	-eu		

〔付記〕 本稿は、紙幅の関係で（Ⅰ）～（Ⅳ）として便宜4分割して掲載する。

〔注〕及び〔引用文献〕は最後（Ⅳ）にまとめて掲げてあるので、諒とされたい。

（おぐら はじめ・関西学院大学文学部教授）